

neige dazu, diese Kreuze aus Krakau und Umgebung erst in das späte 16. Jh. zu datieren, so daß bei Kat.-Nr. 22/23 sie nicht älter als die Gewebe der Kaseln wären.

Mit bunter Seide bestickte Leinentücher aus der Danziger Marienkirche (Muz. Pomorskie), die meist für den Altargebrauch bestimmt waren, vereinen die Kat.-Nr. 54-64. Sie sollen im Danziger Birgittinerinnenkloster gestickt worden sein, das nachweislich mit dem schwedischen Mutterkloster in Vadstena in enger Verbindung stand; die Stickereien von Vadstena sind bekannt und als Nonnenarbeiten typisch.

Die Decke von Mariä Totenbett auf dem Kaselkreuz in Przemysł (Kat.-Nr. 35) ist im sog. Samstich gearbeitet, eine seltene, Samt imitierende Technik, die sonst nur bei Lübecker und Danziger Arbeiten und von dort angeregt schließlich mit besonderer Virtuosität in Schweden von Albert Perlensticker, seiner Werkstatt und Nachfolge gehandhabt wurde. Wegen seiner Beziehungen zu den Danziger Werkstätten, die auch direkt Schweden mit ihren Erzeugnissen beliefert haben (Kat.-Nr. 73), ist dieser hervorragende Stockholmer Meister, der seit 1465 nachweislich tätig war, in die Ausstellung mit eigenen Arbeiten und den Danzigern, an denen oder ähnlichen er seinen sich fast bis zu einer manieristischen Dekoration steigernden Stil und seine bewundernswerte Technik entwickelt hat, einbezogen worden (Kat.-Nr. 65, 66, 72-79).

Ich habe herauszustellen versucht, was man auf Grund der mit hingebungsvoller Umsicht und mit Fingergeist von den beiden Urheberinnen und Bearbeiterinnen zusammengetragenen Stickereien als für polnische Arbeiten charakteristisch und typisch bezeichnen kann. Die Ausstellung hat zugleich drei Hauptzentren seit spätestens der Zeit um 1400 angedeutet, Krakau, Danzig und Breslau, bei denen wohl böhmischer Einfluß und böhmische Vorbilder voraussetzen und mehr oder minder lang und nachhaltig spürbar sind und die auch gegenseitig einander beeinflussten; jedoch haben sie – zugleich mit den übrigen künstlerischen Wechselwirkungen, ihren regen Handels- und Familienbeziehungen – eine jede auch für die Stickerei ihre Eigenart entwickelt und durchgesetzt. Daß der Nachdruck in der Ausstellung auf Krakau lag, ergab die Mehrzahl der ausgestellten Stücke aus Kleinpolen und deren Qualität.

Leonie von Wilckens

REZENSIONEN

MARIA FOSSI TODOROW, *I disegni del Pisanello e della sua cerchia*, Florenz (Leo S. Olschki Editore) 1966. 233 S., 138 Taf. Lire 19.000.

Der Wunsch nach Klärung von Pisanellos zeichnerischem Oeuvre wird durch das vorliegende Buch nur sehr bedingt erfüllt. Zwar ist es als Arbeitsmethode ein durchaus gerechtfertigter Weg, sich (zunächst) auf die am besten gesicherten Blätter zu beschränken. Doch sollte dieses Verfahren vor allem die Grundlage dafür bilden, alte Zuschreibungen neu zu diskutieren. Frau Fossi Todorow hat sich jedoch zu dem rigorosen – und man muß gestehen: sehr mutigen – Schritt entschlossen, den großen Komplex von – zum Teil allgemein anerkannten – zugeschriebenen Zeichnungen aus dem Werk Pisanellos auszuschneiden. Was bleibt, sind 80 Blätter (einige Rückseiten

werden auch hier unter die Werkstatt eingereiht) und 20 Zeichnungen 'unsicherer Zuschreibung'. Der Rest von 363 Katalognummern wird unter die Kategorien 'Werkstattzeichnungen' (Kat. Nr. 101 – 305) und 'Abgelehnte Zuschreibungen' (Kat. Nr. 306 – 463) untergeordnet. So gewinnt man zwar, wenn man die originalgroßen Reproduktionen von Kat. Nr. 1 – 80 durchblättert, einen verlässlichen Eindruck von autographen Pisanello-Zeichnungen, doch gehen alle übrigen Blätter, als nicht eigenhändig abgetan, in den undifferenzierten Komplexen ('Werkstatt' und 'Abschreibung') praktisch unter, wozu auch die kleinen, diffusen Abbildungen (durchschnittlich 12 pro Tafelseite) noch weiter beitragen; Aussagen über die graphischen Mittel und Vergleiche sind auf Grund dieser briefmarkenartigen Abbildungen kaum möglich. Wenn man nicht die Originale aufsuchen kann, bleibt man für brauchbare Abbildungen auf die verschiedenen Monographien und für den Codex Vallardi auf das Tafelwerk von Jean Guiffrey (*Les dessins de Pisanello et de son école conservés au Musée du Louvre*, 4 Bde., Paris 1911 – 1920) angewiesen. Für die Zeichnungen der Biblioteca Ambrosiana sei der Hinweis auf den Katalog 'Italienische Zeichnungen der Frührenaissance' (München 1966) nachgetragen.

Der Text (53 S.) behandelt zunächst in einer Einleitung 'Formazione e cultura del Pisanello'. Die Autorin entwickelt hier ihre grundsätzliche Beurteilung des Künstlers. So stellt sie zum Beispiel die allgemein angenommene erste Ausbildung Pisanellos durch Stefano da Zevio in Frage und lehnt im Anschluß an Longhi die Zuweisung der meist als Frühwerke angesehenen 'Madonna della quaglia' (Verona, Museo del Castelvecchio) und der Thronenden Madonna (Rom, Palazzo Venezia) ab. Daraus resultiert im Katalog der Zeichnungen die Ausscheidung der sonst als Jugendarbeiten angesehenen Blätter mit den spiegelartig angeordneten Damenportraits in der Slg. Rothschild, Paris, und der Albertina, Wien (Kat. Nr. 200, 205) sowie des Studienblattes mit den sitzenden Damen, ebenfalls in der Albertina (Kat. Nr. 206; die Zurückweisung der thronenden Madonna, Kat. Nr. 199, von Degenhart [Münchner Jahrbuch, 3. Folge, XI, 1960, S. 141] Arcangelo di Cola zugeschrieben, erscheint hingegen berechtigt). Der Katalog der Zeichnungen beginnt etwas unvermittelt mit der 'Luxuria' in der Albertina (vgl. auch die kritische Besprechung des Buches durch Licisco Magagnato in: *Arte Veneta* XX, 1966, S. 290 – 295).

Wesentlichen Aufschluß über die innere Begründung vieler Abschreibungen geben die allgemeinen Erwägungen zu den Zeichnungen (S. 15 ff.). Mit Recht stellt die Autorin das unmittelbare Naturstudium Pisanellos heraus, doch müßte dies nicht ein Zeichnen nach antiken oder zeitgenössischen Vorlagen ausschließen. Ohne daß es ausdrücklich gesagt wird, wird eine kopierende Tätigkeit Pisanellos abgelehnt; jedenfalls sind sämtliche Kopien der Werkstatt zugeschrieben. Als eigenhändig figurieren dementsprechend ausschließlich Naturstudien oder Bildentwürfe. Man fragt sich, ob sich hier nicht eine falsche Originalitätsvorstellung geltend macht. – Schwer einzusehen ist auch die Ausklammerung der aquarellierten Zeichnungen (mit Ausnahme der Skizze Kat. Nr. 18 v) und fast aller Modestudien. Als Idee des Zeichners Pisanello wird nur die eines genial, meist mit ungeheurer Geschwindigkeit vor der Natur skizzierenden Künstlers geltengelassen. Auf diese Weise wird Pisanello die Mentalität

eines durch und durch modernen Künstlers verliehen. Doch gerade hierfür liefern seine erhaltenen Malereien eher einen Gegenbeweis. Unstimmig in dieser Betrachtungsweise bleibt es auch, daß Pisanello seine Werkstatt – in ungebrochener mittelalterlicher Tradition – zu solchen Tätigkeiten angehalten haben sollte, die er selbst nicht ausübte: zum Kopieren usw. – Es scheint, daß in mancher Hinsicht der Ansatz mit Vorurteilen belastet ist (auch Magagnato, a. a. O., konstatiert "un'idea preconetta dell'arte grafica di Pisanello").

So wird einerseits das zeichnerische Oeuvre Pisanellos auf ein Minimum reduziert, andererseits fällt dieser 'Purifikation' – die grundsätzlich, doch in vorsichtigerer Form begrüßenswert gewesen wäre – alles zum Opfer, was sich nicht in den Concetto pisaneliano der Autorin einfügt. Man hätte sich in einem corpusartigen Werk anstelle der Einnahme eines rigorosen Standpunktes eine eingehende Kritik und ein vorsichtiges Abwägen der in vielen Einzelfragen seit je divergierenden Ansichten gewünscht.

Die Rekonstruktion der verschiedenen Skizzenbücher Pisanellos und seiner Werkstatt steht noch in den Anfängen (vgl. Bernhard Degenhart und Annegrit Schmitt in: Münchner Jahrbuch 1960; ferner Maria Fossi Todorow in: Salmi-Festschrift, Bd. 2, Rom 1963). Vor allem bedarf die ursprüngliche Gruppierung der Bestände des sog. Codex Vallardi weiterer Klärung.

Sehr willkommen ist der gründliche Katalog mit einer erschöpfenden Bibliographie zu den einzelnen Blättern. Die Benutzung wird durch Konkordanzen (eine eigene zum Tafelwerk von Guiffrey) erleichtert. Leider sind die Wasserzeichen der Papiere nicht durchgängig aufgeführt, sondern nur gelegentlich im Text erwähnt. Ihre Kenntnis ist für die Rekonstruktion der Skizzenbücher von Bedeutung. – In der Katalognumerierung besteht insofern eine gewisse Inkonsequenz, als eine Kat. Nr. einmal eine Zeichnung, einmal ein Blatt bezeichnet. Die Autorin hat auf diese Weise der Möglichkeit Rechnung getragen, daß eine Seite eines Blattes von Pisanello selbst, die andere hingegen von der Werkstatt gezeichnet wurde. So ist das Recto der bekannten Zeichnung mit den stehenden weiblichen Akten im Museum Boymans in Rotterdam (früher Slg. Koenigs) als eigenhändig mit der Kat. Nr. 2 versehen, während das Verso mit den der Werkstatt zugeschriebenen Kopien nach einem Amazonensarkophag unter Kat. Nr. 202 erscheint. Das Recto des Blattes läßt sich durch eine kleine Zeichnung der Verkündigung in die Zeit des San-Fermo-Freskos in Verona (heute allgemein ca. 1424 – 26 angesetzt; die nicht ganz klare Entstehungsgeschichte des Brenzoni-Grabmals macht eine Datierung um 1430 oder noch später wahrscheinlicher; vgl. Frida Schottmüller in: Miscellanea . . . in onore di J. B. Supino, Florenz 1933, p. 296) datieren, das Verso dürfte hingegen erst in der Zeit der verlorenen Lateransfresken in Rom entstanden sein. Eine Zeichnung Pisanellos wäre also nach Jahren von einem Mitglied der Werkstatt wiederbenutzt worden. Derartiges entspricht zwar den uns bekannten Werkstattgepflogenheiten, sollte aber im Katalogtext ausdrücklich gesagt werden. Denn solche Beobachtungen geben Aufschlüsse über Reisen, Chronologie und Rekonstruktion eines Skizzenbuches.

Bei den Zeichnungen zum Georgsfresko aus Sta. Anastasia in Verona überrascht es, den weiblichen Studienkopf Kat. Nr. 280 unter Kopien eingereiht zu finden. Das Blatt gibt in etwas anderer Haltung und weiter ausgeführt das gleiche Modell wie Kat. Nr. 7 r wieder. Der Kopf der Prinzessin auf dem Fresko ist im Verhältnis zu Kat. Nr. 280 nicht nur seitenverkehrt, sondern auch jugendlicher und kann nicht als Vorlage der Zeichnung gedient haben. M. E. gehört auch der weibliche Kopf auf dem Blatt mit Kostümdstudien im Ashmolean Museum in Oxford (Kat. Nr. 190) als Vorstudie in die Nähe des Georgsfreskos. Da die Kostümdstudien von der gleichen Hand stammen wie der Kopf, werden damit auch die Zeichnungen in Bayonne (Kat. Nr. 5; der Kopf links oben auf dem Blatt wird auch von der Autorin als eigenhändig anerkannt) und Chantilly (Kat. Nr. 170 r) für Pisanello gesichert. An Pisanello 'zurückzugeben' ist auch die berühmte Landschaftszeichnung Kat. Nr. 87, die, wie die Reinigung des Georgsfreskos im vorigen Jahr gezeigt hat (vgl. Magagnato, a. a. O.), für dieses Fresko verwandt wurde. – Das Blatt in Oxford bringt noch ein besonderes Problem mit sich, da seine Rückseite (mit der Kopie nach einem Dionysos-Sarkophag) von Degenhart Gentile da Fabriano zugeschrieben worden ist (Münchner Jahrbuch 1960, S. 107). Die Gentile-These Degenharts wird von Frau Fossi Todorow nur in den entsprechenden Kat. Nr. referiert, doch nicht diskutiert. Stilistische Divergenzen innerhalb dieses Komplexes von Antikenzeichnungen lassen insgesamt seine Einordnung unter Werkstattarbeiten als berechtigt erscheinen.

Von den Zeichnungen der Biblioteca Ambrosiana ist nicht eine einzige als eigenhändig anerkannt. Eine Zeichnung wie Kat. Nr. 180 r steht nicht nur motivisch, sondern auch im Strich anerkannten Blättern (vor allem Kat. Nr. 71) so nahe, daß die Zuweisung an die Werkstatt unberechtigt erscheint. – Die als 'Album rosso' bezeichnete Gruppe (Kat. Nr. 209 – 259) enthält u. a. die mit einem geplanten Relief für den Triumphbogen des Castelnuovo in Neapel in Zusammenhang gebrachten Kopfstudien, in denen Degenhart den zeichnerischen Spätstil Pisanellos zu erkennen glaubt. Durch ihre Klassifizierung als 'Bildhauerzeichnungen' versuchte neuerdings Harald Keller (Bauch-Festschrift, 1957) die Zuschreibung Degenharts zu stützen. Auch Keller erkennt die immer gesehene Trockenheit dieser Blätter und die Unvergleichbarkeit mit sicheren Pisanello-Zeichnungen, meint in ihnen aber dennoch eigenhändige Blätter in einem 'Akt dienender Selbstentäußerung' erblicken zu dürfen. Angesichts so vieler Hypothesen erscheint im vorliegenden Falle Frau Fossi Todorows Einordnung unter die Werkstattzeichnungen am plausibelsten. Eine Sonderstellung dürften m. E. die beiden Kopfstudien Kat. Nr. 225, 226 beanspruchen, die auf ihren Gegenseiten Pisanello-Skizzen tragen, die wahrscheinlich mit den verlorenen Fresken in Mantua zusammenhängen (Kat. Nr. 65, 66).

Unter den als Kopien nach Medaillen bestimmten Zeichnungen erscheinen mir Kat. Nr. 303 (für Niccolo Piccinino) und Kat. Nr. 304 (für Filippo Maria Visconti) als Entwurfszeichnungen diskutabel; als solche wurden diese Blätter früher auch meist angesehen.

Selbst unter den ausdrücklichen Abschreibungen befinden sich Zeichnungen, die bis in die neueste Zeit für Pisanello diskutiert worden sind. Es sei nur an die Madonna lactans (Kat. Nr. 451) erinnert, die in ähnlicher Weise wie der Jünglingskopf (Kat. Nr. 90) keine ausreichende Stütze unter den völlig sicheren Zeichnungen Pisanellos besitzt. Die Entscheidung wird davon abhängen, welche künstlerische Spannweite man Pisanello zuerkennt.

Die Autorin ist Spekulationen, die ihr nicht beweiskräftig genug erschienen, bewußt ausgewichen. Für die Klarheit und Solidität des Katalogs gebührt ihr Dank; man wird sich mit ihm, bei aller Kritik im einzelnen, immer wieder auseinandersetzen haben. Ein letztes Urteil kann erst nach dem Erscheinen von Degenharts Corpus der frühen italienischen Zeichnungen gesprochen werden.

Hanno-Walter Krufft

JOLÁN BALOGH, *A művészet Mátyás király udvarában (Die Kunst am Hofe des Königs Mathias)*. Budapest, Akadémiai Kiadó 1966. I. Band: Dokumentation, 799 S., 16 Textabb., 2 Faltaf. II. Band: Abbildungen, 511 S., 703 Abb.

Das Thema ist wesentlich weiter gefaßt als es der Titel anzeigt. Die Kunst am Hofe König Mathias' bedeutet die ganze künstlerische und z. T. auch literarisch-geistige Kultur, die von Mathias Corvinus angeregt, gepflegt oder irgendwie gefördert wurde. Um Zusammenhänge klar herauszustellen, sind auch frühere Zeiten und stellenweise das Nachleben berücksichtigt worden.

Die Anfänge der Arbeit, die vom Lehrer der Verf., Anton Hekler, angeregt worden war, liegen über 40 Jahre zurück. Eine erste Fassung war im letzten Kriegsjahr schon im Druck, konnte aber nicht mehr erscheinen. Während unersetzliche Notizen und Fotos den Bomben zum Opfer fielen, machte der reiche Ertrag der Ausgrabungen der Nachkriegszeit eine wesentliche Erweiterung des Werkes nicht nur möglich, sondern auch unumgänglich. Es liegen allerdings nur die Dokumentation und der Tafelband gedruckt vor. Band I ist eine denkbar vollständige Materialsammlung. Auf über 700 Seiten hat die Verf. alles zusammengetragen, was als Schöpfung der Corvinischen Renaissance anzusehen ist, oder ein Licht, wenn auch noch so geringes oder indirektes, auf diese wirft. Das Anliegen der Verf. war, aus Fragmenten, Quellenberichten, zerstreuten Nachrichten ein Bild der einstigen Herrlichkeit mosaikartig zusammenzufügen. Dabei werden die Grenzen der Kunst im engeren Sinne nur zu oft überschritten, wenn die Angaben die internationalen Beziehungen und die ökonomischen Grundlagen der höfischen Kultur erhellen können.

Es ist schier unmöglich, sich mit den Einzelheiten dieser monumentalen Kombination von Quellensammlung, Denkmalkatalog und Künstlerlexikon auseinanderzusetzen. Der nachstehende Überblick versucht aber zumindest von der Bedeutung des Dargebotenen und dem System der Bearbeitung ein Bild zu vermitteln.

Das Material wird in drei Teile gegliedert: I. Kunstdenkmäler, die von erhaltenen Bauten bis zu den Nachrichten über Kleidung, Kutschen, Schlitten, Schiffe und die oft nicht näher bezeichneten Ankäufe des Königs reichen. II. Künstler, Handwerker und